

Przemiana niewidzialnego „w widzialne”. Sposoby kreacji świata przedstawionego w słuchowiskach radiowych według Witolda Hulewicza

Siła i niebezpieczeństwo słuchowiska radiowego tkwi w braku przekazu wizualnego. To niemożność widzenia оголаca odbiorcę z podstawowych narzędzi poznawczych i daje mu jednocześnie szansę na rozwój własnej wyobraźni. W swoim sztandarowym tekście o słuchowisku radiowym Witold Hulewicz podejmuje tematykę kondycji współczesnego człowieka, który wyraźnie: „[...] cierpi na przerost zmysłu wzrokowego i na zanik zmysłu słuchowego”¹. Hulewicz nobilituje zmysł umożliwiający percepcję fal dźwiękowych. Artysta wywyższa narząd słuchu i czyni z niego jedyny aktywny organ do odbioru dzieła radiowego. W swojej koncepcji nie ogranicza się on jednak wyłącznie do wyróżnienia fizycznych własności zmysłu słuchowego. Do tego, co biologiczne i organiczne, artysta dodaje element symboliczny. Przez Sławę Bardijewską owa część została ujęta w metaforze „widzenia uchem”². Zapowiada to nowy typ doświadczania, który ze względu na szeroką i długoletnią ekspansję zmysłu wzrokowego może wywoływać w słuchaczu dezorientację i chaos. Niemniej po przejściu okresu akomodacji odbiorca pozbędzie się ograniczeń, które zagrażały jego dotychczasowemu poznaniu, i zacznie wykorzystywać nowe możliwości fizycznego oraz duchowego doświadczania. Mowa tu o doznaniu, które Hulewicz nazwał „wewnętrznym widzeniem”³.

¹ Witold Hulewicz, *Teatr wyobraźni. Uwagi o słuchowisku i literackim scenariuszu radiowym*, Biuro Studiów Polskiego Radia, Warszawa 1935, s. 18.

² Sława Bardijewska, *Nagie słowo. Rzecz o słuchowisku*, Elipsa, Warszawa 2001, s. 45.

³ Witold Hulewicz, *op.cit.*, s. 24.

W tym kontekście po pierwsze, narząd słuchu staje się organem do rozpoznawania otoczenia i komunikacji z nim. Po drugie, „wewnętrzne widzenie” związane jest z pracą wyobraźni, która pod wpływem bodźców słuchowych tworzy w umyśle wizualizacje. Owe obrazy to mentalne produkty, których źródło pochodzenia zakorzenione jest zarówno we wspólnocie kulturowej, z jakiej słuchacz pochodzi, jak i w indywidualnej reakcji na impuls dźwiękowy. Po trzecie, w wyniku „wewnętrznego widzenia” słuchacz staje się, zdaniem Hulewicza, „współtwórcą dramatu”⁴. Forma słuchowiska ma zatem zaktywizować odbiorcę, rozpalic jego wyobraźnię, zachęcić do czynnego działania. Chodzi tutaj o swoiste rozbudzenie, którego skutkiem jest niewysłowiona – bądź niekiedy zwerbalizowana – reakcja słuchacza. W przypadku dzieła radiowego, artystycznego, tą ripostą na bodziec jest emocja, cały zestaw harmonijnych bądź skrajnych uczuć, które wywoływane są u odbiorcy. Co ciekawe, słuchowisko radiowe rządzi się pewnymi niejawnymi instrukcjami, które mogą ową reakcję u odbiorcy wywołać. Za pomocą jakich metod i środków informacje akustyczne są zatem wysyłane do świadomości słuchacza? W jaki sposób niewidzialne komunikaty przemieniają się w umyśle jednostki w internalne, osobliwe wizualizacje?

Elementarnym budulcem słuchowiska radiowego jest dźwięk. To on ulega znaczącym przekształceniom i modyfikacjom. Brzmienie przeistacza w pojedynczy znak, słowo, wyrażenia, wypowiedź, monolog lub dialog. Dzięki językowemu tworzywu zarysowuje się temat, fabuła, akcja i charakter bohaterów. Wszystko to według Hulewicza oscyluje na granicy jasnego, zrozumiałego, przejrzystego języka i komunikatu o charakterze indywidualnym, unikatowym, charakterystycznym. Aby to osiągnąć, słowo w dziele radiowym – zgodnie z koncepcją artysty – musi być żywe⁵, dźwięczne⁶ i celowe⁷. Zdaniem Hulewicza, słowo buduje zwarte i logiczne słuchowisko. Będzie ono miało takie właściwości, jeśli funkcję impresywną zawrze się już w pojedynczym elemencie informacyjnym, który tworzy cały komunikat. Jednostka bowiem buduje całość. W tym kontekście perswazyjność w dziele radiowym powinna się zawierać zarówno w elementarnej konstrukcji językowej, niosącej informację, jak i w stadialnej interpretacji aktora radiowego, w odrębnych, wydzielonych częściach werbalnej analizy prezentowanego przez niego tekstu. Ujęcie słuchowiska w takiej perspektywie pokazuje, iż nie tylko jest ono formą pobudzającą wyobraźnię odbiorcy, wywołującą w nim myśli, reakcje i uczucia, ale także stanowi ono swoisty popis krasomówczy, w którym słowo jest fundamentalnym elementem. Dla Hulewicza mowa jest:

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*, s. 13.

⁶ *Ibidem*, s. 23.

⁷ *Ibidem*, s. 22.

„[...] niejako magicznym skrótem rzeczywistości i jedynym zarazem czynnikiem, tworzącym rzeczywistość słuchowiskową!”⁸.

Słowo w dziele radiowym Hulewicza jest rozpatrywane na dwóch poziomach. Po pierwsze, liczy się jego **aspekt fonetyczny**⁹. Mowa tu o wielopoziomych formach fonicznych, które prezentują dźwięki w różnych strukturach, modelach i układach. W tym przypadku zasadniczą rolę odgrywają dźwięk i jego artykulacja. Na te elementy składają się dodatkowo akcent, intonacja i iloczyn, które są podstawowym budulcem komunikatu. Po drugie, słowo to także jego **plaszczyna semantyczna**¹⁰. W tej przestrzeni liczy się znaczenie. Co ciekawe, ma ono dualną ścieżkę rozwoju. Z jednej strony pewne konotacje sensu są przez autora tekstu kontrolowalne. Część wyobrażeń obrazów słuchacza może się zatem pokrywać z intencjami twórcy. Z drugiej strony istnieją jednak w słuchowisku radiowym morfemy, moduły semantyczne, które są niesterowalne dla autora. W takich wypadkach znaczenia i konotacje między nimi tworzą się samoistnie i zależą jedynie od odbiorcy i jego procesów psychicznych. Taka możliwość rodzi jednocześnie korzyść i obawę wynikającą z nieskończonego, autonomicznego procesu lustrwania obrazów.

Ze słowem w słuchowisku łączą się także pewne zabiegi, które wzmacniają jego językową obrazowość. Hulewicz jako propagator koncepcji lingwistycznej, „[...] dającej prymat słowu wspomaganemu przez dźwięk i akustykę”¹¹, kładzie nacisk nie tylko na wizualne myślenie o słowie, ale i na jego obrazowy odbiór. Artysta podkreśla również wagę skojarzeń wzrokowych, które poza elementarną treścią przekazywaną przez dzieło radiowe niosą ze sobą cenny łańcuch wariacji obrazów wytwarzających się pod wpływem bodźca słuchowego. Duchowe wizje są wywoływane przez słowa, których wewnętrzna struktura jest wydajna, umożliwia przekazywanie ilustracji. Plastyczność czy barwność opisu można zatem uzyskać za pomocą konkretnych figur retorycznych. Pomaga przy tym aplifikacja, czyli rozszerzenie, enumeracja, gradacja czy peryfrazja lub synonimia. Na szczególność i konkretność opisu rzeczy, obiektów, miejsc, osób, organizmów bądź zjawisk ma wpływ dokładna i jednoznaczna nomenklatura. Inaczej może być z opisem doznań zmysłowych. Ich obrazowanie opiera się na użyciu słów odnoszących się do zmysłów: smaku, zapachu, słuchu lub dotyku.

Obrazowość języka w dziele radiowym zostaje osiągnięta także przez użycie odpowiednich elementów językowych. Mowa tu o wyrażeniach,

⁸ *Ibidem*, s. 74.

⁹ Jan Mukařovský, *O języku poetyckim*, przeł. Wojciech Górny, [w:] *Praska szkoła strukturalna w latach 1926–1948. Wybór materiałów*, red. Maria Renata Mayenowa, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1966, s. 202.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Sława Bardijewska, *op.cit.*, s. 44.

które nazywają cechy, definiują, opisują, a nawet je może uściślają. Dlatego dla tego typu zabiegów charakterystyczne jest również posługiwanie się kontrastem jako kategorią uwypatniającą różnice między elementami ze sobą zestawianymi. **Środek ten** opiera się na porównaniu. Dzięki niemu wysyłany jest do słuchacza pojedynczy komunikat o podwójnej zawartości informacji. Oczywiście przekaz ten może ulec jakościowemu zwiększeniu, gdyż jest on zależny od liczby zderzonych ze sobą części. Należy przy tym zaznaczyć, iż zabieg porównania jest także wykorzystywany w słuchowisku przy konstruowaniu metafory. Efekt obrazowości zawdzięcza ona nietypowemu zestawieniu obiektów, z których wydobywa się – opierającą się w ogóle na wspólnocie cech – nową jakość. Zestawienie, które dokonuje się w obrębie metafory, odbywa się na wielu poziomach. Obiekty łączą się w ramach semantyki, obrazu bądź dźwięku. Powstałe kontaminacje przede wszystkim umożliwiają wykazanie podobieństw między elementami od siebie różnymi. Ponadto odkryciu ulega zupełnie inna warstwa znaczeniowa komunikatu. Mowa tu o powstaniu informacji, której język literalny nie jest w stanie przekazać. Użycie sekwencji wyrazistych określników, akcentowanie różnic i podobieństw między zestawianymi ze sobą elementami rzutuje zatem na wzrost wewnętrznej projekcji obrazów u słuchacza.

Duży wpływ na rozwój wizualności w dziele radiowym ma również użycie członów akcentujących żywiołowość czynności. Te partie językowe odpowiedzialne są przede wszystkim za ukazanie i charakterystykę przemian w otoczeniu. Formy orzeczeniowe mogą wpływać na dynamizację opisu, wprowadzając element dziania się, narastania lub zaniku dramatyzmu. Na jego charakter oddziałuje jednocześnie ekspresja słowa. Według Hulewicz bohater słuchowiska, jego myśli, emocje są określane jedynie przez głos aktora. To on jest więc odpowiedzialny za rozwój projekcji obrazów u słuchacza oraz dramaturgię całego słuchowiska¹².

Obrazowość w dziele radiowym zostaje dodatkowo osiągnięta przez wyrazy dźwiękonaśladowcze. Stosowanie onomatopei jest dla słuchowiska zabiegiem, który czyni z języka i dźwięku elementy determinujące możliwość dostrzeżenia i widzenia obrazu. Wyrazy dźwiękonaśladowcze stwarzają nastrój i choć jest on doświadczeniem zmysłowym, to jednak jego kreacja wiąże się z pewnymi wizualnymi wyznacznikami.

Przy omawianiu aspektu onomatopei w dziele radiowym należy zwrócić uwagę na jeszcze jeden istotny szczegół. Jest nim akustyka słowa. Obok zawartego w wyrażeniu znaczenia wyrazy dźwiękonaśladowcze transportują do świadomości użytkownika cały zestaw brzmień i związane z nim liczne pozawerbalne – czy ściślej określając – emocjonalne konotacje.

¹² Witold Hulewicz, *op.cit.* Zob. także Robert Mirzyński, *Zawładnąć wyobraźnię. Szkic do historii słuchowiska radiowego*, „Polonistyka” 2002, nr 7, s. 433–434.

Kategoria onomatopei pozwala sądzić, iż istnieje coś więcej niż tylko harmonijny układ fonii i wyartykułowanego znaczenia. Tym szerszym obszarem dla obrazowości jest dźwięk, który ulega przeobrażeniu w muzykę. W słuchowisku nie tylko jest ona kolejnym, po języku, środkiem do przeistoczenia niewidzialnego w „widzialne”, ale też stanowi wyraz samoekspresji, przekazuje subiektywne odczucia, mające wpływ na emocje, reakcje i świadomość słuchacza, który przetwarza te doznania w zupełnie indywidualny sposób. Według Hulewicza:

muzyka może stać się współrzednym do słowa czynnikiem artystycznym w słuchowisku literackim, ale tylko wtedy, gdy organicznie wpływa z akcji i ducha utworu. Muzyka i słowo, powiązane tylko mechanicznie, przeszkadzają sobie wzajemnie¹³.

Artysta podkreśla tutaj naturalną, autentyczną i niezmanipulowaną harmonię, która wynika ze współpracy, wzajemnego dopełniania się muzyki i słowa. Mowa o niepozorowanej i prawdziwej zależności, która nie zniszczy dzieła radiowego i jego wizualnego potencjału. Muzyka stanowi najbardziej złożoną, ale i niezwykle bogatą znaczeniowo część słuchowiska radiowego. Dzięki swemu zakorzenieniu w niematerialności, immamencji i zmysłowości utwory muzyczne stają się najbardziej polisemicznym elementem słuchowiska. Zwraca na to uwagę Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, dla której muzyka nie jest jednostką autonomiczną, niepodległą, niezależną semantycznie¹⁴. Jej znaczenie zależy od innych całości dźwiękowych. W tym aspekcie dzieło radiowe jest pojmowane w kategoriach wielogłosowości.

Z dotychczasowych rozważań wynika, że muzyka bierze istotny udział w procesie tworzenia wewnętrznych obrazów u słuchacza. Ciekawe jest jednak to, iż projekcje, jakie tworzy, są kontekstualne. Oznacza to, że muzyka jako przekątnik nowych konotacji wytwarza wizualizacje, które powstały na podstawie danego materiału tekstowego lub dźwiękowego. To sygnalizuje, że wewnętrzne projekcje są od niego uzależnione. Nie zaistniałyby w pełni, gdyby nie wiele innych wyznaczników składających się na całość słuchowiska radiowego. Ta kontekstowość muzyki jest bardzo silna i często oddziałuje na stan mentalny słuchacza. Każdy bowiem rodzaj muzyki „wywiera potężny wpływ na psychikę odbiorcy”¹⁵. Kompozycje dźwiękowe mogą rodzić lęk, strach, gniew, ale mogą również przynosić ukojenie, spokój bądź wywołać

¹³ Witold Hulewicz, *op.cit.*, s. 32.

¹⁴ Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, *Słowa, głosy, dźwięki w słuchowiskach radiowych*, [w:] *Język w komunikacji*, t. 2, red. Grażyna Habrajska, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Humanistyczno-Ekonomicznej, Łódź 2001, s. 57.

¹⁵ Elżbieta Pleszkun-Olejniczakowa, *Demiurg czy cicerone? O sposobach istnienia słowa i tekstu audialnego na antenie*, [w:] *Słowo w kulturze współczesnej*, red. Witold Kawecki, Katarzyna Flader, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2009, s. 264.

żarliwość ducha. Hulewicz ujmował słuchowisko w kontekście formy, która stwarza pole do zaistnienia, zestawiania, wiązania i plątania uczuć. Według niego: „oparty na akustycznym słowie i ludzkim głosie dramat mikrofonowy przedstawia wewnętrzne przeżycia i emocje, pozwala tworzyć portrety psychologiczne, odsłaniać duszę”¹⁶. Lecz w koncepcji słuchowiska uczucia mają swój podwójny podmiot. Dzieje się tak, ponieważ tworzą się one zarówno u aktorów, jak i słuchaczy. To emocjonalne uczestnictwo odbiorcy w słuchowisku jest istotne przy omawianiu kwestii wizualności. Muzyka, doznania, tworzące się pod ich wpływem napięcia i emocje pobudzają wyobraźnię. Stymulują i umacniają ją. Da się więc stwierdzić, iż aspekt umysłowego poruszenia generuje pola wpływu muzyki na różne segmenty dzieła radiowego. Gdy się temu przyjrzymy bliżej, zauważymy, że muzyka wraz z emocjami steruje dramaturgią słuchowiska. Bardijewska mówi tu o sposobności do formowania akcji, wyznaczania kulminacyjnych punktów fabuły oraz wzbudzania nastrojów u słuchacza¹⁷. Wyjaśnienie kwestii wizualności muzyki można także oprzeć na wnioskach, które Zofia Lissa ujęła w rozważaniach skupiających się wokół funkcji sfer słuchowych w filmie dźwiękowym. W tekście o tym samym tytule badaczka zajęła się bowiem ilustracyjną funkcją muzyki, która według niej:

[...] podmalowuje [...] tło nastrojowe, sugeruje stany emocjonalne, które w fikcyjnym świecie danej fabuły przeżywają jej bohaterowie; wytwarza w widzu-słuchaczowi rzeczywiste uczucia, które tworzą podstawę do łatwiejszego wczuwania się w fikcyjne stany fantomów ekranu¹⁸.

W związku z powyższym wizualność, a raczej ilustracyjna funkcja muzyki wypełnia się przez jej równorzędność i współmierność z obrazami wytworzonymi przez słowa. W takim kontekście obrazowość to także pewna symetria między wewnętrznymi obrazami a utworem muzycznym. Korepondencja tych dwóch obszarów odbywa się na poziomie metafizycznym, niewidocznym, duchowym. Dlatego ilustracyjny wymiar słuchowiska będzie także zależeć od harmonijnego przepływu informacji między tymi dwiema płaszczyznami.

Na przemianę niewidzialnego „w widzialne” ma również wpływ wewnętrzna budowa muzyki. Przede wszystkim mowa tu o melodyce. To ona wyznacza następstwo dźwięków o różnej wysokości i odmiennym czasie

¹⁶ Sława Bardijewska, *op.cit.*, s. 45.

¹⁷ *Ibidem*, s. 58–59.

¹⁸ Zofia Lissa, *Funkcje sfery słuchowej w filmie dźwiękowym* [1973], [w:] *eadem*, *Wybór pism estetycznych*, oprac. Zbigniew Skowron, Universitas, Kraków 2008, s. 239.

trwania. W muzykologii wyróżnia się cztery podstawowe rodzaje melodyki, które wpływają na charakter tworzonych wizualizacji. Należy do nich między innymi melodyka: wznosząca, opadająca, falująca bądź repetycyjna. Na konstrukcję obrazów ma także wpływ rytmika, która ustala nie tylko czas trwania dźwięków, ale i wzajemne relacje między nimi. Rytmika współgra z procesem odczuwania, wywołuje emocje, które są adekwatne do jej rodzaju. Mowa tu o rytmice motorycznej, miarowej, tanecznej lub marszowej. Obrazowość w słuchowisku wytwarzana jest również wskutek oddziaływania dynamiki i tempa. Oba współczynniki wpływają nie tylko na charakter powstających wizualizacji, ale także na jakość zawartej w nich akcji. Wraz z dynamiką powstaje wrażenie przesytu lub niedomiaru elementów świata przedstawionego. Tempo ich przemian jest różne. Zapożyczając nomenklaturę muzyczną, można byłoby określić, iż szybkość tych zmian przechodzi od *largo*, *andante*, *moderato*, *allegro* aż do *prestissimo*. Na projekcję obrazów ma również wpływ artykulacja, czyli element dzieła muzycznego określający metodę wydobywania dźwięku. Od tego elementu będzie zależeć to, czy wizualizacja powstaje w świadomości odbiorcy równomiernie, geometrycznie i stabilnie, czy może jej kreacja jest gwałtowna, niesystematyczna, a obraz nieostry i mało czytelny. Kolorystyka, czyli barwa dźwięku dodatkowo wspomaga ten proces. Dzięki tej kategorii obraz w wyobraźni słuchacza nie jest monochromatyczny, projekcje nabierają jasności i ostrości. Co ciekawe, na proces ich powstawania mają wpływ także elementy niebrzmieniowe, które reprezentowane są w dziele przez różnorodne odmiany ciszy. Mowa tutaj o pauzach, które przede wszystkim pozwalają słuchaczowi dostrzec dźwięk i wyznaczyć jego cechy dystynktywne. Cisza stanowi także szczególną fazę, w której rodzi się obraz. Występowanie jej w słuchowisku może sygnalizować rozpoczęcie lub zakończenie kreacji wizualizacji. Lecz pauza to także element, który zawiesza obraz, przedłuża jego istnienie bądź niebyt.

Trzecim medium słuchowym działającym na wyobraźnię odbiorcy są odgłosy uboczne. „Należą do nich: gwary, szmery, zegary, szumy przyrody, zgiełk walki”¹⁹, które, według Hulewicza, stanowią: „dyskretną ilustrację akcji”²⁰. O wartości i sile oddziaływania tych środków decyduje umiejętność ich użycia. Oznacza to, iż ich aktywność nie powinna wpływać na wyrazistość zwerbalizowanych partii słuchowiska. Podstawowym źródłem powstawania odgłosów ubocznych jest rejestracja faktycznych dźwięków słyszalnych w otoczeniu. Brzmienia te często wywoływane są przez inicjatywę reżysera bądź aktora, ale bodziec do ich zaistnienia jest naturalny, nieporozowany. Odgłos szumiącego wiatru to zatem autentyczna rejestracja ruchu powietrza. Odgłosy uboczne mogą także powstawać podczas tworzenia

¹⁹ Witold Hulewicz, *op.cit.*, s. 32.

²⁰ *Ibidem*.

efektów akustycznych, które imitują zjawiska świata zewnętrznego. Hulewicz za pomocą ludzkiej mowy, działań manualnych aktora bądź innych podmiotów scenicznych oraz niezależnej aparatury lub instalacji kreował nietypową fonię słuchowiska. Naturalne odgłosy, sygnały połączone z postaciami, przedmiotami, zjawiskami natury stanowiły odniesienie do wizualnej rzeczywistości. Akustyczne ilustracje dopełniały utwór radiowy, ukonkretniały przedstawione w nim osoby, rzeczy, miejsca i zdarzenia. Dzięki odgłosom ubocznym elementy te zyskiwały swój indywidualny koloryt. Ich wyrazistość wpływała na rozwój akcji, czasu i przestrzeni fabuły. Dzięki nim integrowano także sceny, rytmizowano je. Odgłosy uboczne tworzyły u Hulewicza dźwiękową scenografię, która przez swoją sugestywność silnie wpływała na psychikę odbiorcy.

Na czym polega oryginalność zastosowanych w Hulewiczowskim słuchowisku metod i środków? Odpowiedź na to pytanie pozwoli zrozumieć fenomen Teatru Wyobraźni. Czym różni się on od ówczesnego spektaklu teatralnego, tekstu literackiego, koncertu muzycznego? Pierwsza z narzucających się odpowiedzi jest prosta. Hulewiczowskie słuchowisko, nie stając się spektaklem teatralnym, tekstem literackim czy koncertem muzycznym, daje odbiorcy takie doznania, które są właściwe dla tych właśnie form artystycznych. Mowa – przede wszystkim – o przedstawieniowych albo wizualnych doświadczeniach, które zapewnia spektakl teatralny, tekst literacki lub koncert muzyczny. Choć do tego, aby je stworzyć, w dużej części stosuje się metody i środki, których używał także Hulewicz, to sposób, w jaki on z nich korzystał, był zupełnie inny. Przyczyną tego jest zmiana medium. Mowa tu o radiu. Już wcześniej istniejące i używane do tworzenia artystycznych form metody i środki musiały (ze względu na zmianę nośnika, którym miały być przekazywane) ulec modyfikacji. Nie dotyczyły one jednak treści, lecz ich przedstawienia. To oznacza, że zmianie nie podlegała przykładowo definicja metafory, ale sposób jej użycia w słuchowisku. Hulewicz musiał wymyślić, jak będzie w nowym medium funkcjonować każda z wywołujących wizję metod i każdy z wywołujących ją środków. Wzniecał on w wyobraźni odbiorcy wizje, których źródłem były *de facto* – już istniejące, dopiero co rozwinięte – metody i środki. Przykładowo, charakterystyczne dla literatury, a zwłaszcza poezji, onomatopetje musiały utracić na rzecz słuchowiska własną tekstowość i stać się – w nowym medium – wizualnymi pod inną postacią. Czasami była ona determinowana poziomem ekspresji zastosowanej figury retorycznej. Subiektywnie rzecz ujmując, czasownik „dudnić” jest mniej nacechowany emocjonalnie, a przez to słabiej oddziałuje na wyobraźnię, niż wyraz oddający szczekanie psa, czyli „hau hau”. W Hulewiczowskim słuchowisku częściej zatem użyje się tego drugiego. Podobnie jest z metaforą. W radiowym dziele wykorzystywano taką, której treść jest ukierunkowana głównie na zmysł wzroku. W literaturze stanowi on tylko jedno ze źródeł

doświadczeń, których doznaje – podczas lektury – czytelnik. Autor nie selekcjonuje ognisk, z których ma on czerpać przeżycia. W literaturze tworzy się wiele źródeł doświadczeń, ponieważ pisarz czy poeta wie, że nie zakłóca one odbioru tekstu. Książka jako medium jest przystosowana do kumulacji ognisk, z których odbiorca będzie czerpał różnego typu doznania. Słuchowisko ma te możliwości ograniczone. Hulewicz wymyślił na to rozwiązanie. Wiedząc, że radio jest przede wszystkim ukierunkowane na zmysł słuchu, postanowił on wykorzystać brzmieniowe komunikaty do wytworzenia wewnętrznych doznań wzrokowych, umożliwiając tym samym myślenie o słuchowisku jako – drugorzędnie – optycznym medium. Czym jeszcze Hulewiczowskie dzieło radiowe różni się od literackiego tekstu? Przede wszystkim – interpretacją. W przypadku literatury jest ona bardziej swobodna niż ta, którą proponuje sztuka radiowa. Interpretacja – jako naukowa analiza, której celem jest wydobyć i wyjaśnienie sensu utworu – wpływa na projekcję wizji w umyśle odbiorcy. W słyszonym przez niego słuchowisku są szczególnie podkreślane te partie tekstu, które mają uruchomić wyobraźnię, wywołać konkretne wyobrażenia. W literackiej książce sens – w dużej mierze – zależy od czytelnika. Czy Hulewiczowskie słuchowisko jest zatem bardziej podobne do przedstawienia teatralnego albo koncertu muzycznego? Odpowiedź brzmi: „nie”. Od pierwszego dzieła radiowe będzie się przede wszystkim różniło brakiem wizji. Hulewiczowskiego słuchowiska nie można też uznać za koncert muzyczny. Słowo użyte w tym drugim jest z reguły dostosowywane do melodii. W dziele radiowym ustna jednostka językowa przeważa nad muzyką, mimo że obie są równoważnymi komponentami tego dzieła. Zasadniczo, metody i środki użyte przez Hulewicza miały pobudzić – w inny niż dotychczas sposób – wyobraźnię. Najbardziej ceniono wytwarzane przez nią wizje. Narząd słuchu był tylko środkiem do ich powstania. Wizualność po raz pierwszy tworzone za pomocą metod i środków, których możliwości zostały w słuchowisku znacząco rozszerzone. Kluczem do tego okazał się detal, szczegół, konkret. To dzięki nim często wywoływano obraz. Reasumując, słowo, muzyka i odgłosy uboczne to podstawowe komponenty wpływające na obrazowość dzieła radiowego. Według Leopolda Blausteina wizualność słuchowiska jest wtórna²¹. Odbiorca nie obcuje z realnie istniejącą przestrzenią, w swoim umyśle wskrzesza, przywołuje, ożywia, odtwarza bądź animuje skojarzenia wzrokowe mogące stwarzać owo otoczenie. Należy przy tym zaznaczyć, że proces ten nie przyniósłby wystarczającego rezultatu, gdyby nie zjawisko synestezji. To ono łączy doznania, spaja doświadczenia zmysłowe. Synestezja sprawia, iż słuchowisko radiowe staje się konstruktem, w którym jedno, fizyczne medium – ucho – wyprowadza na wierzch perspektywy kooperacji między różnymi zmysłami. Słuchowisko dokonuje tego

²¹ Leopold Blaustein, *Czy naprawdę „teatr wyobraźni”*, „Pion” 1936, nr 42, s. 5.

na swój specyficzny sposób. Sploty, jakie rodzą się w obrębie dzieła radiowego, zawsze będą się różnić od tych, które zachodzą na gruncie przedstawienia teatralnego. Oba akty artystyczne odwołują się do wzrokowych, słuchowych, dotykowych bądź węchowych wrażeń, lecz poziom ich reprezentacji jest inny. W przypadku słuchowiska materiał foniczny jest asumptem do uaktywnienia wyobraźni, jej możliwości obrazotwórczych.

Słowo, muzyka i odgłosy uboczne determinują zatem projekcję wizualizacji. W słuchowisku przybierają one różne kształty, mają różną zawartość. Z reguły są one zewnętrznie uzależnione od czasu, a to oznacza, że odbiorca nie może ich sam wydłużyć, skrócić lub zatrzymać. Właśnie dzieło podlegające adaptacji z zasady wyznacza czas trwania wizualizacji. Odbiorca może się temu sprzeciwić, jednakże wtedy – z perspektywy akcji słuchowiska – przy jednoczesnym zysku indywidualnych projekcji słuchacz traci możliwość doświadczania obrazów wyznaczanych przez temat fabuły.

Jedynym w miarę autonomicznym elementem wpływającym na generowane obrazy jest przestrzeń. Mowa tu o wielkości, zasięgu wizji. W tej kwestii można by rzec, że jedynym ograniczeniem dla komunikatywności obrazu jest ciało odbiorcy. Trudno mu bowiem przełożyć, urealnić, zaprezentować na zewnątrz własne wizje. W jego wyobraźni natomiast może się dzieć wszystko. Umysł ignoruje kwestię barier, kryteriów, które decydują, jakie elementy mają budować dany obraz.

Witold Hulewicz funkcję kreacjonistyczną przypisuje słowu i pozajęzykowemu tworzywu. Oba komponenty są umieszczane w układzie, który opiera się na syntezie. W słuchowisku Hulewicza słowo, muzyka i odgłosy uboczne wzajemnie się uzupełniają. O dominacji któregoś z tych elementów decydują reguły, które mogą stwarzać strukturę dzieła radiowego, ale nigdy nie wyznaczają sztywnych zasad jego odbioru. Hulewicz recepcję słuchowiska pozostawia w gestii odbiorcy. To on pośrednio przejmuje odpowiedzialność za wytwarzające się w umyśle projekcje. Dodatkowo twierdzą, że od potencjału słuchacza będzie zależeć to, czy obraz powstanie za sprawą wysłanego impulsu dźwiękowego, czy pojawi się on ze względu na jego wewnętrzną produktywność, zdolność do samoistnego wytwarzania obrazu. W zależności od ukształtowania i indywidualnego potencjału jednostki tworzą się określone obrazy, wizje, sceny.